

Studium (no. 23 2005-2006)	Titulo
IFCH, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, UNICAMP - Compilador/a o Editor/a;	Autor(es)
	Lugar
IFCH, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, UNICAMP	Editorial/Editor
2006	Fecha
	Colección
Enfermos; Discurso fotográfico; Escultura; Pintura; Arte en internet; Fotografía; Cine; Etnografía; Colombia; Brasil;	Temas
Revista	Tipo de documento
http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Brasil/ifch-unicamp/20100323022046/stu23.pdf	URL
Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 2.0 Genérica http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es	Licencia

Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO

<http://biblioteca.clacso.edu.ar>

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)

Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)

Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)

www.clacso.edu.ar



Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
Latin American Council of Social Sciences



<http://www.studium.iar.unicamp.br/23/index.html>

Revista STUDIUM nº23

verão 2005/2006

ISSN 1519-4388

Coordenação Editorial: Fernando de Tacca

Comissão Editorial: Iara Lis Schiavinatto; Mauricius Farina

Assistente Editorial: Eduardo Alves Covas

Revisão & Tradução: Isabel Pagano

Consultoria Bibliográfica: Maria Lúcia N. D. Castro

Correspondente em Nova Iorque: Diana Dobranszky

Estagiário: Lucas Ogasawara

Pesquisa/β-tester PC e Mac: Rogério Simões da Cunha

Suporte Técnico e Programação: Daniel Roseno da Silveira

Webmaster e designer: Lygia Nery

Laboratório de Media e Tecnologias de Comunicação - Dpto. de Multimeios

A revista Studium, na sua vigésima-terceira edição, amplia seus campos de investigação ao abordar diversos territórios - artes visuais, teorias da imagem, antropologia e etnofotografia, vídeo-arte, web-arte - transpondo limites do dispositivo das imagens-máquina, costurando territórios que podem ser conectados pelos Estudos Visuais os quais, por fim, revelam uma conexão fundamental entre os meios, numa convergência para o dispositivo mediatizado que se referencia à vida e aos acontecimentos.

Fábio Oliveira Nunes, com “Gênesis: Arte transgênica via Internet”, trafega em torno da produção de arte biotelemática do artista brasileiro Eduardo Kac, que relaciona em seus trabalhos mais recentes a junção do paradigma digital com o biológico, propondo discussões éticas, sociais e tecnológicas.

Leandro Vieira, com “Panorama da auto-imagem videográfica no Brasil”, traça um importante mapa da realização da experiência artística brasileira com a imagem em movimento, apresentando o pioneirismo das transformações propiciadas pela arte eletrônica através do vídeo que em si relaciona uma grande extensão de procedimentos.

Luiz Eduardo Robinson Achutti e Maria de Nazareth Agra Hassen apresentam com “Cinema e fotoetnografia na Cidade dos Condenados” um trabalho multitextual sobre o Hospital Colônia Itapuã, que há sessenta anos está dedicado ao tratamento da hanseníase na região de Porto Alegre. Luiz Achutti assina as fotografias que compõem o ensaio.

Marta Strambi, com “Uma imagem pós-fotográfica na escultura de Evan Penny”, apresenta uma reflexão sobre a influência e a permutação não apenas entre os meios, mas entre as formas planas e tridimensionais, demonstrando através da obra de Evan Penny um relacionamento muito íntimo entre a escultura e a fotografia.

Mauricius Farina, através do ensaio “Da pintura à fotografia num contra-campo” - parte de uma pesquisa de campo realizada na cidade de Delft, na Holanda -, em seu artigo propõe um diálogo entre a fotografia e a pintura como a percepção de alguns fundamentos da imagem e do tempo.

Menandro Ramos apresenta “Um breve ensaio sobre a fotografia e a leitura crítica do discurso fotográfico”, em que, numa breve diacronia das imagens, realiza uma reflexão sobre o estatuto das imagens fotográficas como condutoras de discursos e de linguagens nas quais se abole a neutralidade.

E, finalmente, com “Cosecharás!” apresentamos uma colaboração internacional, através do portfólio de Rodrigo Echeverri Calero, artista plástico que vive e trabalha em Bogotá, na Colômbia, cujo trabalho reflete as determinações poéticas do território visual, envolvendo a performance e a body-art numa ação política que tem na fotografia e no vídeo os seus suportes fundamentais.

Mauricius Farina

Cinema e fotoetnografia na CIDADE DOS CONDENADOS [1]

Texto: Professores Maria de Nazareth Agra Hassen

Luiz Eduardo Robinson Achutti

Fotoetnografia: Luiz Eduardo Robinson Achutti

Universos e fronteiras deste e de "outros mundos"

Há sessenta anos foi criado próximo da cidade de Porto Alegre o Hospital Colônia de Itapuã com o objetivo de isolar doentes acometidos pela hanseníase, na maioria pessoas oriundas do meio rural, muitas delas descendentes de imigrantes alemães no Rio Grande do Sul.

Devido à falta de conhecimentos e à inexistência de tratamento médico, nos anos 40 restava a crença na necessidade de separar os hansenianos para evitar o contágio, com o que os isolavam do meio social.

Como outras instituições para abrigar leprosos, o hospital-colônia de Itapuã surgiu da parceria entre estado e sociedades beneficentes, no caso a Sociedade Pró-Leprosário Rio-Grandense, criada em Santa Cruz do Sul. É de estranhar num primeiro momento a razão pela qual a Sociedade, constituída em 1924 objetivando marcar o centenário da imigração alemã com uma ação social, tenha demorado tanto até construir o leprosário e o tenha feito numa distância de 200 km de sua sede. O temor que a doença provocava justifica as dificuldades que a Sociedade encontrou para comprar um terreno até que, por fim, com a interferência de um grupo liderado pela mãe do embaixador Oswaldo Aranha, Da. Luiza Aranha, o estado integrou-se ao projeto e adquiriu grande extensão de terras no município de Viamão, em uma ponta onde havia poucos habitantes e uma natureza ainda por ser desbravada, com duas lagoas (a Negra e a grande laguna dos Patos) que tornaria o isolamento mais garantido.

Ali foi erigido o referido hospital, na verdade uma pequena cidade que possuía, além do atendimento hospitalar, cinema, prisão, padaria, produção agrícola, moeda própria, cemitério, visando garantir a autonomia do lugar para que ninguém alegasse necessidade de sair. Mais grave do que isso, os portadores da doença passaram a ser caçados em todo o estado, o que era chamado de "internação compulsória" (só abolida em 1954). A cidade hospital chegou a ter mais de 600 habitantes, muitos deles crianças que foram separadas dos pais assim como pais que só puderam ver seus filhos de longe em visitas mensais ou bimensais.

Com o passar dos anos, a hanseníase e seu tratamento se concretizaram e por consequência a configuração do hospital foi se modificando. Do isolamento total, os pacientes foram incentivados a buscar seus lares de origem, e novos pacientes não foram mais aceitos como habitantes para isolamento. Falava-se mesmo sobre o fechamento do Hospital Colônia de Itapuã que, de cidade dos condenados, tornou-se a cidade condenada.

Muitos pacientes que moraram anos na cidade-hospital não conseguiram readaptação ao meio social de origem, ou ainda, em muitos casos, foram rejeitados por suas famílias e amigos. O controle e tratamento da hanseníase foram obtidos, mas não o fim do preconceito: os pacientes estariam para sempre também condenados pela ignorância que ainda reina nas cidades e pequenos lugarejos onde vivem as pessoas saudáveis.

Constatou-se que a cidade dos condenados era a única guarida, um universo à parte, mas um universo possível para seguirem vivendo. Hoje os habitantes da cidade já ultrapassaram os 60 anos de idade. Muitos constituíram família na cidade dos condenados e ainda hoje vivem em paz com suas pensões, nas suas pequenas casas, com carros na garagem e antena parabólica no pátio da frente.

Na Cidade dos Condenados vão sendo enterrados os mais velhos, a população vai diminuindo até que o último dos sessenta excluídos restantes leve consigo todo um imaginário que constitui um pouco da história do que foi o século XX no sul da América do Sul.

Há quinze anos a Secretaria Estadual de Saúde resolveu levar para o Hospital Colônia de Itapuã uma parte dos pacientes possuidores de transtornos mentais, internos do centenário Hospital Psiquiátrico São Pedro de Porto Alegre. Atualmente são mais de cem pacientes psiquiátricos que habitam alguns dos pavilhões que anteriormente estavam destinados aos mutilados em estado grave.

Aquele universo de exclusão passou desde então a contar com outra classe de excluídos, os condenados pelos seus próprios delírios e fantasias, por isso impossibilitados de viver em um meio social normal.

Ao longo dos anos as duas populações foram convivendo na medida do possível. Articulando seus imaginários, foram driblando os imponderáveis, encontrando formas específicas de sociabilidade. Podemos observá-las nas missas professadas no antigo cinema, agora vazio, palco sem tela em ruínas, cinema no qual a platéia carrega as cadeiras consigo, ou nas festas coletivas de Natal, Páscoa, São João, Carnaval, e uma data muito particular, o dia do combate à hanseníase.

Na Cidade dos Condenados há uma figura ímpar, um professor de educação física que organiza passeios e, em um dos antigos ambulatórios que ficaram abandonados, dirige um ateliê de arte para os portadores de distúrbios mentais, do qual também participam alguns hansenianos. Com sua bicicleta e um trompete, cotidianamente Eduardo Cañedo[2] convoca para brincadeiras sobretudo aqueles que vivem encerrados em si mesmos, e como um instrutor de escola maternal transita pelas ruas da cidade, seguido por um exército de seres bizarros, mas que espelham antes de tudo um ar de contentamento. É quando muitos dos hansenianos observam da soleira de suas casas o aceno daqueles que marcham para mais um dia de piquenique e fantasias. No retorno, vão para o ateliê trabalhar com pinturas, recortes e colagens, dando cores "insensatas" a um cotidiano previsível. Há também dias em que Eduardo se transforma em Silvio Santos dos super-excluídos, ocasiões nas quais muitos doentes se transformam em músicos e cantores desorquestrados, momento em que alguns aparentemente mudos redescobrem a própria voz.

Roteiro a ser forjado no cotidiano para uma abordagem pelo viés da antropologia visual, usando como recursos o cinema e a fotoetnografia para construir uma narrativa que mereça A CIDADE DOS CONDENADOS.[3]

Visita num dia especial

Parte dos portadores de distúrbios mentais resistiam à idéia de ir até o cemitério quando se fazia necessário – idas que são cada vez mais freqüentes. Eles alegavam que o cemitério era muito feio, triste. Foi quando Eduardo teve a idéia de instalarem provisoriamente o ateliê de arte para dar um colorido, uma forma simbólica de redefinição do espaço prontamente aceita por todos.

Nossa equipe viu-se envolvida por cenas inefáveis!

Notas

[1] Este texto foi elaborado por ocasião do projeto de um filme etnográfico já em andamento sob direção do professor Jean Arlaud - Université Paris 7, com a colaboração dos professores Maria de Nazareth Agra Hassen, Lavinia Schuler Faccini e Luiz Eduardo Achutti. A CIDADE DOS CONDENADOS reafirma uma cooperação franco-brasileira iniciada há seis anos com o Laboratoire d'Anthropologie Visuelle et Sonore du Monde Contemporain - Paris 7.

[2] Recentemente Eduardo foi guindado a um dos cargos de direção do hospital, fato que provavelmente significa o reconhecimento de seu trabalho e dedicação para com a população em questão.

[3] Para este filme foram pesquisados os arquivos do hospital, pesquisa que originou o trabalho de DEA defendido em Paris pela aluna Delphine Barrault, orientada por Jean Arlaud e co-orientada por Achutti. Além de várias visitas ao hospital como forma de reconhecimento do campo de trabalho, há todo um detalhamento da região de Itapuã feito pela professora Nazareth em sua tese de doutorado defendida na Faculdade de Educação da Ufrgs em 2005. Até o momento foram feitas duzentos e cinquenta fotografias pelo professor Achutti e duas horas e meia de filmagens pelo professor Arlaud e equipe.

Da pintura à fotografia num contra-campo

Mauricius Farina *

En una carta de 1921, Proust escribió que la Vista de Delft pintada por Johannes Vermeer era el cuadro más bello que había visto en la vida. La melancolía de Vermeer cruza la obra de Proust como una persistente brisa de verano y, si bien ningún fulgor verbal puede repetir la inesperada trama de colores del maestro holandés, Proust traduce esas sensaciones visuales, casi táctiles, a un lenguaje de sentimientos que es también milagroso (...) Hay una escena de La prisionera, hacia el final de En busca del tiempo perdido, que resume la identidad entre el novelista y el pintor. Bergotte, un escritor al que los personajes de Proust admiran hasta la devoción, ha caído en cama, víctima de una crisis de uremia. Los médicos le prohíben moverse. Sin embargo, al leer el encendido elogio de un crítico a la extraña pared amarilla que hay en Vista de Delft, Bergotte decide salir a ver ese prodigio. Conoce muy bien el cuadro, pero no recuerda dónde está esa pared. Acude al museo, descubre con pasmo el inadvertido detalle al que aludía el crítico, y piensa que sus libros deberían contener "frases preciosas por sí mismas, como ese pequeño panel amarillo". Es casi lo último que piensa. Está sentado en un canapé y desde allí rueda por el piso del museo, muerto.[1]

Diante de uma necessidade de conhecimento fui na direção da cidade do pintor Johannes Vermeer que, por duas vezes, pintou aspectos de Delft. Um desses quadros, que está no Rijksmuseum em Amsterdã, é a pequena pintura conhecida como "Rua de Delft"; a outra, "Vista de Delft", está no Mauritshuis, em Haia. Tem-se admitido que Vermeer projetou a sua "Vista de Delft" usando uma câmara escura, o que pode ser percebido na sua utilização das estruturas lineares fortes. A sua preferência vai para o tipo de composição octogonal, que diferencia tão fortemente a sua pintura de outras. Há também em Vermeer uma combinação de cor unificadora. O quadro "Rua de Delft", em sua atemporalidade, revela uma atmosfera de silenciosa tranquilidade:

"Não há comunicação entre as poucas pessoas do quadro de Vermeer "Uma Rua de Delft". As suas atividades silenciosas são todas separadas e independentes umas das outras; no entanto, somos convidados a prestar atenção à natureza paralela e simultânea dessas atividades". [2]

Sabe-se pouco da sua produção, suas telas retratam cenas domésticas, com uma ou duas figuras lendo, escrevendo ou tocando instrumentos musicais. Johannes Vermeer pintou também algumas paisagens, cenas de rua e retratos. Foi esquecido após sua morte em 1675, e redescoberto apenas no final do século XIX. Com 35 telas catalogadas, é considerado entre os maiores mestres da pintura universal.

Suas telas apresentam grande precisão na composição e na representação do espaço e da cor, o que faz de Vermeer um pintor próximo de uma visualidade detalhista e elaborada em termos quase indiciais, já que muito "verossímeis". Essa relação perceptiva, comparativa, seria impensável em sua época, já que se estabelece a partir de uma cultura da imagem fotográfica de elaboração técnica ligada aos grandes e médios formatos,

tramada a partir do século XX, com o desenvolvimento dos processos fotográficos em cor, particularmente através do filme Kodachrome, em 1935.

Alguns fatores despertam o que chamo aqui de uma necessidade de reconhecimento fundamentado numa relação intertextual entre diversidades, ampliação de fronteiras, e conexões que são estabelecidas no campo dos Estudos da Imagem. Em princípio, a relação que se apresenta aqui situa a aproximação da fotografia à pintura como uma investigação mais ampliada, estabelecida em termos fenomenológicos, como uma necessidade de "presentificação" das imagens em sua constante fuga. Uma contradição em termos, mas, traduzida como uma instigante metáfora, qual seja, apesar das constantes mudanças da luz, do tempo, do espaço, a imagem é algo que se mantém desaparecendo permanentemente. Não há portanto termo comparativo ou sequer uma aproximação em nível adjetivo entre fotografia e pintura, mas não há como negar a imagem como uma ampliação de campos.

Aproximações entre a pintura e a fotografia, mais comumente associadas ao Impressionismo na sua busca de compreensão da luz e do movimento, com Monet, Degas, entre outros, anunciam a moderna presença da imagem em suas fronteiras expandidas, entretanto, parece-me que já havia aproximações marcadas no Barroco, quando a fotografia ainda não havia sido sistematizada, mas havia a máquina, a câmara escura. O que se pode perceber na obra de artistas como Vermeer - relacionado à representação espacial e à atmosfera luminosa - e também com Diego Velázquez na Espanha, mais profundamente relacionado ao tempo em suspensão, ao "exato instante", como em "Las Meninas", que configura uma situação de instantaneidade excepcional.

O Barroco na pintura e na escultura precisa ser avaliado também do ponto de vista da percepção inaugural da própria noção moderna de transgressão das ideologias temporais, o que está presente na obra de diversos artistas como, por exemplo, Frans Hals, Rembrandt, Caravaggio e até mesmo com Antônio Francisco Lisboa na Igreja de São Francisco em Ouro Preto, mas isto é assunto para um outro trabalho.

Minhas conexões com a imagem são midiáticas, o que envolve aspectos tecnológicos e sintáticos, que pertencem também ao campo da subjetividade e, simultaneamente, recuperam o sentido do aprendiz que vagando pela cidade perscruta uma nostalgia, uma memória genética que faz repercutir o tom do Épokhè previsto pela filosofia existencialista. Minha proposição, fundamentalmente, situa uma matéria fenomenológica no campo de uma gestalt da imagem: as propriedades físicas e presenciais da luz referente, da luz espacial e do tempo em suspensão, que precisam ser experimentadas, vivenciadas.

A relação intertextual me faz pensar numa aproximação com esse ambiente, onde sou tocado por uma espécie de sentimento poético ou de vertigem de uma materialidade histórica. O encontro com as ruas silenciosas de Delft, com esse universo ainda não tão sacudido pela velocidade moderna, preservado por um cinturão histórico, funciona como uma velha metáfora que nos permite reconhecer uma profunda atmosfera barroca, em sua potência, escondida nos detalhes. Minha proposição se enquadra no contexto dos Estudos Visuais, desenvolvendo uma abordagem acerca dos fenômenos transdisciplinares, envolvidos no visionamento e na produção da fotografia, como uma

mídia com uma poética carregada pelo hibridismo da imagem na convergência das temporalidades. Fundamentalmente, como um instrumento de recorte fenomenológico, ou seja, algo que me permite aparelhar o que não posso perceber sem dispositivos próprios.

Foi assim que percebi essa estranha relação entre o velho e o novo, entre o preservado e o esquecido. Em Delft também existe o hoje, e a tecnologia acompanha a vida de seus moradores, no entanto, uma consciência histórica e social preserva algo da sua atmosfera silenciosa.

Na época de Vermeer, Delft era uma cidade com vinte e cinco mil habitantes. Hoje tem aproximadamente oitenta mil, no entanto, de alguma forma parece se preservar. Os condomínios modernos são construídos fora do centro histórico, na paisagem de lagunas, canais e moinhos que separa a antiga Delft de Haia. Ainda assim, é possível perceber que não se trata de um museu ao ar livre mas de uma cidade viva. A sensação que se tem, de espaços intocáveis, em que o tempo não passa destruindo tudo, é apenas uma miragem.

O desafio que enfrentei foi realizar um encontro com uma tradição europeia em que os cenários não são perturbados em demasia pela velocidade do tempo e, então, procurar nesses cenários o eixo de uma memória comum ao encontro do que é "indecidível" - no conceito derridiano. Entre a ficção e a realidade situa-se o fenômeno da presença e não apenas uma série de fotografias construídas com o objetivo de se constituírem como mera ilustração na linguagem das intertextualidades. Estabelecida uma vivência, apresenta-se um diálogo que se abre diante das melhores referências, um exercício de auto-referência e auto-reflexão diante de seus próprios paradigmas e interlocutores, quando o que se percebe não é a distância, mas, uma intimidade com o sentimento das coisas, e o pequeno espaço que ocupa o tempo, a história e o mundo em sua doce inutilidade concreta.

Em Delft, minha experiência com a fotografia envolveu mais que a simples documentação de ambientes fundamentais. Não foi o fotógrafo-turista que, na sua avidez pela transferência daquilo que presencia, muitas vezes permanece na distância mediada pelo aparelho, como um caçador em busca da sua presa, mas, um olhar carregado com o cheiro dos canais e com a raridade de cinza azuis e amarelos vermelhos, um contato com uma luz que mesmo direta não é "dura", contrastada, como é a luz tropical; estava diante de uma luz que mesmo na relação de claros e escuros me permitia ver cores nas sombras.

Percorrendo as ruas de Delft com a intenção de perceber e registrar a luz e o ambiente da pequena cidade em que o pintor Vermeer trabalhou, descobri muitas coisas. Entre elas, o contato presencial com a própria pintura de Vermeer no Rijksmuseum[3] de Amsterdã e no Mauritshuis[4] em Haia, e a possibilidade de perceber o quanto uma tem relação com a outra, na apreensão de uma luz que permanece, mas que só se deixa ver por entre as dobras das nuvens.

No entanto, a paisagem de Delft não é mais a paisagem de Vermeer, como o mundo, que não pára de acontecer. Há agora uma contra-paisagem de Delft, uma outra paisagem

em contra-campo, numa cidade que se desenvolve ao redor dos canais. A conexão entre a tradição e a modernidade na intrincada teia de relacionamentos culturais específicos, me faz pensar, também, numa situação em que as metáforas comunicam processos constantes de transferência. Não que se possa substituir uma coisa pela outra, numa permutação constante, mas, como a pintura a partir de dispositivo óptico e depois, como a fotografia analógica, e agora a imagem digital, o sentido que toma a existência como um processo constante é o de assistir em permanência a delicada desaparecimento de uma lógica sensível do imaginário como um desaparecimento da própria matéria da vida em favor de uma virtualidade.

Em seus estudos sobre Baudelaire e a modernidade, Walter Benjamin mostrou como a cidade criou, como tipo, o flâneur. Ele é o detetive da cidade, "detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado". A cidade que o flâneur percorre é a das transformações urbanas que ocorrem no século XIX. A cidade que percorri não me mostrava as transformações urbanas mas transformações que ocorriam em mim pelo reverso. Penso num flâneur após o modernismo, que no seu distanciamento reconhece o tempo das coisas. Alguém que foi em busca de Vermeer e que acabou se encontrando, também, com Mondrian.

Ao percorrer ruas e paisagens ainda preservadas do século XVII, reatando uma parte da minha própria identidade, através da fotografia como uma essência poética que fundamenta essa visagem, minha perspectiva foi realizar uma fotografia que não estava lidando com a simples marca de uma presença testemunhal, mas, com uma semiose através da qual a cultura estabelece seus mecanismos de socialização e de transferências. Ou mais, o aspecto utilitário e documental da fotografia sempre perto e pulsante, encontra-se agora numa condição precária quando não se quer fotografar apenas aparências ou marcas do tempo.

Fernando Pessoa escreveu: "distinguiremos na arte, como em tudo, um elemento material e um formal. A matéria da arte, dá-a a sensibilidade, a forma, dirige-a a inteligência". Esse é o ponto. A fotografia, assim como qualquer meio de comunicação, pode ter muitas utilizações, mas, enquanto materialidade artística, é uma forma que intensifica o pensamento como uma fundação construtora dos significados através da atribuição de importâncias em relação às referências escolhidas.

Poderia dizer, para concluir, que essa pesquisa representou a perseguição de uma sensação, de um sonho e de uma idéia que, no entanto, se revela como imanência num contato possível com os sentidos da fotografia construída.[5]

Notas

* Professor do Curso de Midialogia da Unicamp, é fotógrafo e doutor em Ciências da Comunicação pela USP

[1] Tomás Eloy Martinez para La Nación:
<http://www.sololiteratura.com/tom/tomartvermeer.htm>

[2] SCHNEIDER, Norbert. Vermeer. Emoções veladas. Colônia: Taschen, 2001.

[3] <http://www.rijksmuseum.nl/index.jsp?lang=en>

[4] <http://www.mauritshuis.nl/>

[5] Ver o texto de Alberto Martin Expósito na revista Studium:
<http://www.studium.iar.unicamp.br/16>

Um breve ensaio sobre a fotografia e a leitura crítica do discurso fotográfico

Menandro Ramos *

Preliminares

Desde sempre a humanidade buscou registrar situações do seu cotidiano, de seu tempo. Através dos mais diferentes meios, fez representar objetos e eventos de cada época, que de uma maneira ou de outra lhe despertaram a atenção.

A história do homem é assinalada pela presença da imagem através das diversas possibilidades de suportes e técnicas: madeira, pedra, argila, osso, couro, materiais orgânicos em geral, metais, papéis, acetatos, suportes digitais...desenho, pintura, escultura, fotografia, cinema, televisão, web...

Uma história rica em soluções plásticas com a finalidade de representação para a expressão e o registro. Portanto, marcada pela imagem como elemento de linguagem, como ato sêmico, como signo dotado de intencionalidade, com capacidade evocatória de objetos, pessoas e eventos.

As pinturas rupestres e demais soluções plásticas encontradas em diversos sítios arqueológicos fazem-nos indagar qual teria sido o sentido dessas manifestações, se teria fins mágico-propiciatórios, fins puramente estéticos ou fins de registro. E, nesse caso, vale ainda indagar se teria relação com a busca e a manutenção do poder.

É curiosa a obstinação da humanidade para eternizar os momentos de sua vida, numa tentativa, por certo ainda pouco compreensiva para nós, de partilhá-los com as gerações futuras. Essa busca de congelar o tempo, através do desenho, da pintura, da fotografia, dos grandes monumentos, teria relação com a sua percepção de uma realidade fugaz, sempre evanescente no plano do indivíduo, a apontar para a finitude do ser?

Ou seria a percepção aguçada da possibilidade de manipulação dos signos para criar realidades com finalidade do exercício da dominação dos seus semelhantes, numa forma antecipada do que hoje se conhece como marketing político?

O que teria pretendido Quéops ao construir em Gizé, no Egito, por volta de 2575 a.C., uma pirâmide que envolveu 100 mil trabalhadores durante vinte anos?

Qual seria o sentido da construção da estátua de Zeus Olímpico, em ouro e marfim, cuja cabeça, apenas para se ter uma idéia, media treze metros de altura, a dar crédito a relatos dos nossos antepassados?

E o monumental Colosso de Rodas, estátua em bronze com mais de 35 m de altura, construída para homenagear Hélios, ou o deus Sol, na antiga Grécia?

E todo acervo ocidental de esculturas e pinturas que imortalizaram personagens das classes hegemônicas e que hoje ocupam salas especiais de museus e centros culturais, atraindo anualmente milhares de visitantes?

No século passado, o francês Chalgrin projetou o "arco-do-triunfo", de inspiração clássica, para celebrar a vitória de Napoleão em Austerlitz. Também o alemão Langhans já havia projetado antes a "porta de Brandemburgo", em Berlim, para comemorar os feitos de Frederico II. E muito antes ainda, os césores foram homenageados e tiveram seus nomes imortalizados através do mármore magistralmente esculpido. Num rápido inventário é possível verificar o quanto o poder historicamente se valeu da arte, da técnica e dos artistas para se perpetuar.

Vale indagar, aqui: e contemporaneamente, de quais mídias o poder se vale para assegurar a sua estabilidade?

Da mesma forma que é curiosa a obstinação da humanidade para eternizar alguns momentos de sua vida, como já foi dito antes, também é instigante a sua capacidade de criar soluções técnicas para a perenização desses momentos. A fotografia, sem dúvida, é uma delas.

Os caminhos da fotografia

A história da fotografia mostra bem isso. Os caminhos que antecederam aos aparatos atuais de registro de imagens são construídos de pequenas descobertas, aparentemente insignificantes, que vão culminar, mais adiante, em grandes achados.

No século IV a C. os gregos já conheciam o princípio da câmara escura, a partir da observação de que os raios de luz solar, penetrando num recinto fechado e escuro, através de um orifício, projetavam na parede oposta imagens do exterior. No século XI, a câmara escura, que continha os princípios elementares da câmara fotográfica moderna, foi usada pela primeira vez com fins práticos, para a observação de um eclipse solar por astrônomo árabe. Na Renascença, Leonardo da Vinci descreveu-a minuciosamente e seus contemporâneos pintores e projetistas usaram-na largamente como importante método auxiliar de construção da imagem. Datam desse período os primeiros modelos portáteis projetados pelo italiano Gerônimo Cardano, diferentes das primeiras câmaras escuras, imensos quartos, capazes de abrigar um homem no seu interior.

É ainda outro italiano, Giambattista della Porta que descobre a possibilidade de melhorar a qualidade da imagem projetada valendo-se de uma lente encaixada no orifício de entrada do raio de luz. Dessa forma, nos meados do século XVI a estrutura física rudimentar da máquina fotográfica atual já era conhecida.

Dois séculos mais tarde, o médico alemão Johann Schulze descobre que a luz incidindo sobre frascos contendo sais de prata é capaz de enegrecer as substâncias nele contidas. São essas experiências, realizadas em 1727, que dão as bases para Thomas Wedgewood, em 1790, tentar realizar a primeira fotografia, através de um pedaço de papel impregnado de nitrato de prata. Sobre o papel, Wedgewood colocou uma folha de árvore para em seguida submetê-lo por algum tempo à luz. A região obstruída pela folha

ficara marcada por sua silhueta branca, contrastando com a área enegrecida pelo contato com a luz.

Embora tal experiência não tenha sido totalmente exitosa, uma vez que algum tempo depois, a área que não havia recebido a luz acabara ficando enegrecida também, Wedgewood foi o primeiro a obter um negativo fotográfico rudimentar.

Somente no século seguinte, em 1822, o francês Joseph Nicéphore Niepce, trabalhando com método semelhante ao usado por Wedgewood, pôde obter uma fotografia durável, após oito horas de exposição, de uma mesa no jardim, disposta para uma espécie de ceia. Para obter essa foto, Niepce substituiu o papel por uma placa de vidro com uma das faces revestida por betume, depois de perceber que sempre obtinha o contrário do que via, ou seja, o que era para ser branco, ficava preto e o que era para ser escuro ficava claro. Niepce observou que na região em que o betume recebia mais luz a substância ficava mais endurecida e que na área onde a luz não havia incidido, a substância era facilmente removida por uma solução de óleo de lavanda. Dessa forma, ele obteve a imagem em negativo. Para torná-la positiva, Niepce aplicou iodo em toda a placa. Como o iodo só havia se fixado na área não revestida pelo betume, a dissolução e remoção deste foi suficiente para formar uma imagem positiva.

Coube a outro francês, Louis Jacques Mandé Daguerre melhorar o sistema de seu conterrâneo através de um método mais rápido e duradouro, valendo-se de uma placa de cobre banhada de prata e amarelecida por uma solução de iodo. Ao receber a luz, através de uma câmara, a placa tinha a imagem revelada depois de ser submetida a vapores de iodo e fixada após lavagem em uma solução aquecida de água salgada.

Assim, em 1837, Daguerre tornou-se o descobridor do princípio da fixação e responsável por imagens de melhor qualidade, através do método de obtenção direta do positivo, conhecida pelo nome de "daguerreótipo".

Insatisfeito com o uso da placa banhada de prata, que encarecia significativamente o processo, William Henry Fox Talbot, em 1841, substituiu-a pelo papel. Esse método exigia que o negativo fosse mais uma vez fotografado para a obtenção do positivo, o que obrigou a se recorrer novamente ao vidro, por possibilitar imagens mais nítidas, até o surgimento da película transparente de celulóide, em 1869, ideal para negativos pela sua flexibilidade e resistência.

As primeiras câmaras surgiram num clima de muita euforia. A possibilidade de registrar cenas do cotidiano com uma relativa facilidade não encontrada no desenho e na pintura encantou o europeu e o americano. Havia o inconveniente de o equipamento ser muito pesado para ser transportado. Algumas câmaras chegavam a pesar até 50 quilos. Sem falar na mais pesada delas, a célebre "Mamute", oriunda de Chicago, com 635 kg, quando carregada de sua placa de vidro de 225 kg, exigindo nada menos de quinze homens para operá-la. A peculiaridade dessa câmara é que foi construída para fotografar um trem expresso de luxo. Outra curiosidade é que seu fole deslizava sobre trilhos de estrada de ferro e na revelação de suas fotos eram consumidos 45 litros de soluções químicas. A enorme foto com ela obtida, medindo 1,4X 2,4 m mereceu o Grande Prêmio Mundial na Exposição de Paris, em 1900.

Em 1882, George Eastman, industrial americano, lança os primeiros modelos portáteis. O filme já permitia múltiplas exposições, mas para ser revelado o usuário tinha de enviá-lo, juntamente com o equipamento, para os estúdios de Eastman, em Nova York. Mais tarde surgem as embalagens que permitem ao fotógrafo substituir apenas o filme, em qualquer lugar, sem se desfazer do equipamento, e sem os cuidados dispensados às películas anteriores. O surgimento dos modelos portáteis da Kodak permitiu ao fotógrafo amador ter acesso ao mundo "mágico" da fotografia.

Em 1887, J. Gaedicke e A. Miethe inventaram o primeiro flash, dispositivo que permitia produzir um relâmpago com intensidade luminosa suficiente para dispensar a luz natural necessária, até então, à realização da fotografia. A luz era obtida pela queima de pó de magnésio, acompanhada de uma explosão e muita fumaça, o que a tornava inconveniente. Posteriormente esse método de iluminação foi aperfeiçoado, sendo o pó acondicionado em ampolas de vidro, o que impedia a combustão do produto escapar para o exterior. Esses iluminadores artificiais, inicialmente rudimentares, evoluíram para os potentes flashes eletrônicos modernos.

De lá até hoje muitos tipos de fotos surgiram como o calótipo, a partir de negativos de papel, as fotos feitas em chapas úmidas de colódio, o ambrótipo, o ferrótipo, a fotografia colorida, o slide e tantas outras modalidades. Aos poucos foram surgindo outros tipos de câmaras mais leves e com dispositivos de maior controle de entrada de luz no filme e também equipamentos de tamanhos e formatos variados, além de finalidades específicas. Aperfeiçoaram-se as lentes e objetivas, surgiram filtros para diversas finalidades.

Contemporaneamente a fotografia está presente na medicina, em suas diversas modalidades, na biologia, na astronomia, na agronomia, nos vãos espaciais, em inúmeros campos das ciências e áreas tecnológicas, nas artes, na propaganda e na área da comunicação de um modo geral, incluindo-se aí a área editorial, sendo que, nessas últimas, com enorme possibilidade de interferência ou manipulação.

Com o surgimento da microeletrônica e dos chips, novas possibilidades se configuram. Aos poucos a câmara digital vem conquistando espaços. Ainda que em menor frequência, também a fotografia holográfica vem sendo explorada.

A fotografia enquanto linguagem

O que vamos tratar aqui é, sobretudo, do aspecto da fotografia enquanto meio de manifestação e enquanto linguagem, entendida como capacidade de expressão dos seres humanos.

Fala-se, com frequência, da função referencial da fotografia, da sua capacidade de remissão a um referente real ou a um objeto referente. Nesse caso, a fotografia figurativa veicula uma mensagem denotativa. Por assemelhar-se ao objeto, diz-se que ela é de natureza analógica e a sua mensagem é icônica, portanto, diferente da mensagem lingüística, via de regra não-analógica, arbitrária, convencional, simbólica.

Embora conciliáveis, a mensagem icônica é completamente distinta da mensagem lingüística. É comum vir à baila a discussão de natureza hierárquica de uma em relação à outra. Vanoye[1] (1993, p.190), cita a inflamada defesa de Alexandre Astruc, cineasta francês em favor da imagem obtida pelo recurso mecânico da máquina fotográfica, com poder de objetividade, que a palavra não possui, no seu entender: "A câmara não mente(...) O cinema exige, afirma, postula, demonstra antes de tudo o respeito pela aparência real(...); a linguagem humana, as palavras (são) o lugar privilegiado do erro e da mentira".

Atribuir à fotografia apenas a função denotativa é algo por demais temeroso.

Sabe-se que, por trás da câmara, via de regra, está um observador que decide o que enquadrar, o que merece ter ou não destaque e que por vezes tem objetivos a alcançar, valendo-se, portanto, do uso do código icônico ou imagético com uma intenção. Pode-se afirmar que as decisões tomadas no ato de enquadrar pessoas ou objetos são provenientes de valores culturais e visão de mundo de quem fotografa. A posição da câmara em relação ao fotografado, o enquadramento, a composição, a perspectiva, a iluminação, a cor, certamente são decisões tomadas pelo fotógrafo nos momentos anteriores ao disparo do obturador, portanto na fase de preparação que o antecede, da mesma forma que a fase da montagem, qualquer que seja o meio utilizado, envolve decisões que precisam, também, ser tomadas em relação a outras fotos ou mesmo a outros elementos textuais da mensagem lingüística.

A posição da câmara (*plongée contre-plongée*) em relação ao objeto pode torná-lo monumentalizado ou diminuído, criando com isso sentidos especiais na mensagem icônica. Assim, a foto obtida a partir do olho posicionado acima ou abaixo do fotografado pode criar significados hierárquicos de superioridade/inferioridade, dominador/dominado. As experiências vividas historicamente pelos sujeitos são capazes de registrar na memória essas posições, fazendo evocar tais sentimentos a partir do estímulo do significante fotográfico. Do mesmo modo, a ênfase a um objeto ou pessoa pode ser dada a partir da escolha de uma posição visualmente privilegiada ou de uma dimensão ampliada desse objeto ou dessa pessoa em relação ao conjunto compositivo.

Tudo isso pode destituir a imagem fotográfica de significados puramente denotativos, deixando-a cada vez mais distante da verdade objetiva. É na publicidade que a mensagem conotativa fica mais evidenciada, através da manipulação explícita e das trucagens utilizadas na construção do discurso persuasivo. Mas não apenas nela. Diariamente os meios de comunicação também se valem dos recursos da manipulação da imagem, hoje potencializados pela ferramenta digital, para atrair e plasmar a sedução. Nesse caso, a imagem é confundida com o próprio objeto, o significante passa a gozar do status e de prerrogativas do referente e as câmaras são compreendidas como máquinas de reproduzir o real.

A manipulação da imagem vem sendo objeto de interesse e pesquisa pelo poder ilusionista da fotografia, não só pelo universo da publicidade e propaganda, mas também pelo mundo acadêmico e por empresas, em especial aquelas com atividades voltadas para a difusão da informação ou ditas de comunicação e formadoras de opinião.

Em 1986, o lançamento simultaneamente de um livro e de uma exposição intitulada As fotos que falsificam a história, em Paris, sob a responsabilidade do jornalista, escritor e cineasta Alain Jaubert, e autor de outros trabalhos sobre o tema da fotografia, mostraram documentos históricos fotográficos que sofreram intervenções a mando de governos ditatoriais, ou foram dramatizadas por iniciativa do próprio fotógrafo, no sentido de monumentalizar determinados acontecimentos ou de fazer desaparecer personas non gratas aos regimes por eles sustentados, portanto, imagens que procuraram falsificar a história, forjando o simulacro.

São essas pequenas e aparentemente inocentes mentiras que muitas vezes, aliadas a outras em diversas esferas, dão sustentação a regimes espúrios com fachadas de democracia, ontem e hoje, aqui e alhures.

Daí a importância de se conhecer os fundamentos da construção do discurso imagético fotográfico, assim como de outras formas de discurso, na perspectiva de formar indivíduos críticos, vigilantes, interlocutores, propositores, participativos, capazes de distinguir a mensagem voltada para a dignificação e emancipação humana das produções obscuras, ainda que sedutoras, tal qual o canto das sereias, voltadas unicamente para o propósito de dar manutenção e legitimação dos privilégios de poucos em detrimento da grande maioria.

As imagens estão presentes nos milhares de mensagens que chegam à população anualmente através das mídias contemporâneas, e já na década de 80, pesquisas apontavam que 300.000 das mensagens veiculadas na televisão chegavam ao jovem ao completar 15 anos, cujo tempo de exposição a ela era o dobro do tempo empregado em sala de aula.

Uma das conseqüências dos valores difundidos por essas mídias, principalmente a TV, segundo Soares[2] (1982, p.10), é "a confirmação da 'justeza' do modelo atual da sociedade (os pobres são mais pobres porque são incapazes, mas todos têm iguais 'oportunidades', devem, pois, pagar pela sua incompetência)".

Moholy-Nagy, professor da Bauhaus já dizia, em 1935, que "os iletrados do futuro vão ignorar tanto o uso da caneta quanto o da câmara". Podemos acrescentar à fala do ilustre mestre que ignorância e cidadania caminham em sentidos opostos.

A constatação de que fotografar não é um ato neutro traz a certeza de que a apropriação da técnica e dos elementos da linguagem fotográfica é uma necessidade e um desafio para artistas, educadores e professores que se empenham em construir uma sociedade democrática, com a participação de cidadãos conscientes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[1]Vanoye. Usos das linguagens: problemas e técnicas na produção oral e escrita. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

[2]Soares, Ismar de Oliveira. Escola, Comunicação e Sociedade. In Revista da Educação AEC, Brasília, Ano 11, nº 44, 1982.

Notas

* Professor de Educação e Tecnologias Contemporâneas e Técnicas e Recursos Audiovisuais, da Faculdade de Educação da UFBA

Panorama da auto-imagem videográfica no Brasil

Leandro Vieira *

Pode se dizer que a auto-imagem do autor, na década de 70, configura a primeira grande escola do vídeo experimental brasileiro, considerando que, além da questão conceitual propriamente dita (a discussão sobre gênero, identidade e política, que caracterizaram fortemente a produção deste período e que configuram uma estreita relação com o corpo), os reduzidos recursos técnicos de que os artistas brasileiros dispunham na época para trabalhar com a imagem eletrônica acabaram por determinar uma certa estilística. Minimais e auto-referentes, boa parte dos vídeos realizados nos anos 70 explicitam na tela a presença de seus autores. Entre outras coisas, não havia a possibilidade de editar satisfatoriamente o material gravado, de modo que os processos de produção e pós-produção acabavam por se fundir, justificando a utilização predominante do plano-seqüência, tomado em tempo real para que não houvesse a necessidade de uma posterior edição. O depoimento da artista plástica Regina Silveira (1939) dá o tom da situação:

Era muito difícil fazer vídeo nos anos 70. Na época, eram raros os equipamentos de vídeo no Brasil e o interesse dos artistas aparecia com o conhecimento do que se estava fazendo no exterior. Nós procurávamos um equipamento para nos juntarmos em torno e para poder fazer nossas experiências. Tudo era entendido como uma questão de experimentar arte. Naquele momento ninguém estava pensando em produtos de nada. Nós estávamos querendo estudar a linguagem daquele meio, o tempo, incluir aquilo dentro de nosso repertório que, na época, era ligado à manifestação gráfica conceitual. Então, a gente tinha que procurar equipamento. Procurou-se em muitos lugares, até o departamento de polícia tinha! Mas não esqueça que eram os anos 70, uma coisa muito difícil... e a gente tinha que escapar o máximo possível de instituições, de coisas que a gente não pudesse ter completo controle sobre o que queria dizer". [1]

Os empecilhos técnicos, a sintonia com o panorama artístico internacional, a coletividade, a fascinação com a possibilidade de trabalhar com o tempo presente e a situação política ditatorial ajudam a esboçar um quadro deste período. Alia-se a isso o fato de que a maioria dos trabalhos produzidos por essa primeira geração de realizadores consistia na ação performática do artista e no registro desse mesmo gesto. Uma performance potencializada pela câmera de vídeo e realizada em diálogo com as possibilidades técnicas propiciadas pela tecnologia de captação e difusão da imagem. É o caso, por exemplo, de *M 3x3*, trabalho pioneiro realizado por Analívia Cordeiro em 1973, com o apoio da TV Cultura de São Paulo. Trata-se de uma coreografia para as câmeras, baseada no método Laban, na qual Analívia e outras dançarinas realizam movimentos que remetem ao ritmo repetitivo das máquinas. [2]

Na década seguinte, a auto-representação do autor manifestou-se, por um lado, nos vídeos de Rafael França (1957-1991) - um dos poucos artistas que deram continuidade à tradição auto-referencial dos pioneiros ao longo dos anos 80 - e também, ainda que por

uma outra via, na produção de grupos independentes como a TVDO e a Olhar Eletrônico, assim como em diversas videocriaturas de Otávio Donaschi.

Já nos anos 90, com a crescente popularização das câmeras domésticas (e, logo mais, da tecnologia digital), a auto-imagem videográfica irá proliferar em trabalhos de novos autores, como *Privacy invasion* (Inês Cardoso, 1995); *As leis da variação* (Fábio Carvalho, 1996); *Pica de borracha* (Ida Feldman, 1997); *Carlos Nader* (Carlos Nader, 1998); *Máscaras* (Lourdes Colombo, 1999); *Entrevista, Intervalo* (Neide Jallageas, 2000); *Fotográfica memória* (Clarissa Borges, 2000); *Máscara branca* (Lourdes Colombo, 2000); *Concepção* (Carlos Nader, 2001); *Projeto umidades* (Brígida Baltar, 2001); *Espelho diário* (Rosangela Rennó, 2001); *33* (Kiko Goifman, 2002); entre tantos outros. Nestas produções mais recentes, percebe-se, por um lado, uma revisão da estilística formal minimalista, da carga conceitual e performática do vídeo da década de 70 (operada agora, em alguns casos, com recursos de edição não-linear); e, por outro, uma retomada das discussões acerca das relações de gênero, da auto-representação do autor e de sua própria identidade fragmentada na condição contemporânea, realçando as preocupações com o espaço e o tempo da tomada de cena, em especial nos modos de relacionamento que o sujeito estabelece com sua própria imagem quando mediada pela câmera.

O vídeo como função metalingüística

O vídeo experimental brasileiro, desde seu surgimento no início dos anos 70, tem passado por rumos diversos e interesses distintos, mas, dentro dessa variedade de propostas, destaca-se uma vertente auto-referencial. Essa tendência direcionou, e direciona ainda hoje, o vídeo para si mesmo em um duplo aspecto: o vídeo enquanto dispositivo metalingüístico; e o vídeo enquanto a(u)tor performatizado para a câmera. Antes de tudo, é justo definirmos o que estamos entendendo, aqui, por dispositivo metalingüístico, ou melhor, por função metalingüística. Conforme Joan Ferrés:

"Fala-se de função metalingüística quando, no ato comunicativo, o interesse centra-se fundamentalmente no próprio código. Quer dizer, quando se utiliza um código para fazer um discurso sobre o próprio código. No caso do vídeo, fala-se de função metalingüística quando se utiliza a imagem em movimento para fazer um discurso a respeito da linguagem audiovisual ou, simplesmente, para facilitar a aprendizagem dessa forma de expressão". [3]

Essa função metalingüística, da qual Ferrés nos fala, é o que viria iluminar o aspecto processual da construção do texto audiovisual, aproximando-se assim das formulações de Bill Nichols acerca dos modos de representação do documentário, especificamente do modo "reflexivo", [4] no qual as marcas da enunciação são evidenciadas em contraposição ao projeto estético, e ideológico, da imagem renascentista "transparente." É a partir desta "estratégia reflexiva" que o autor pode inserir-se no discurso como o próprio sujeito da enunciação, a fim de colaborar para esse efeito de desmascaramento do enunciado clássico, tal qual nos foi legado pela narrativa griffithiana, no cinema ficcional, e pela retórica da persuasão do comentário "Voz-de-Deus", no documentário "expositivo". [5]

No caso do vídeo, o comportamento do autor diante da própria câmera (do autor como personagem) já foi tomado como uma manifestação do narcisismo (isto é, do investimento do sujeito sobre a própria libido), o que hipoteticamente poderia, de fato, constituir uma matriz do próprio meio. Vale recordar que Rosalind Krauss, em 1976, propõe a expressão "estética do narcisismo", ao referir-se à produção videográfica experimental contemporânea (Vito Acconci, Richard Serra, Nancy Holt, Bruce Nauman e Lynda Benglis), enquanto que, dois anos depois, na França, Jean-Paul Fargier reafirmará que "o narcisismo encontra um instrumento privilegiado no vídeo." Em maior ou menor grau, nota-se que essa reflexividade [6] pela auto-imagem do autor é um dos principais modos de enunciação da imagem em movimento, em particular nas propostas que buscam problematizar questões referentes à identidade e memória individual ou social do sujeito.

Corpos performáticos

A auto-representação do corpo marca presença desde os primeiros tempos da videoarte brasileira, um corpo que já vinha adquirindo cada vez mais visibilidade e ressignificação através de propostas performáticas no cenário norte-americano e europeu dos anos 60. Um projeto estético e político toma, conforme Frederico Moraes, "o corpo como motor da obra", a qual se dá (se é que se pode falar aqui de "obra") a partir de acontecimentos efêmeros, happenings que punham em crise o aspecto mercadológico da arte e situavam o autor em contato direto com o público. Essas ações eram performadas muitas vezes sobre o próprio corpo, como as realizadas pelo Grupo Acionista Vienense (Hermann Nitsch, Gunter Brus, Otto Muehl e Rudolph Schwartzkogler), e registradas em fotografias, filmes e vídeos.

É ainda nos anos 60 que o alemão Wolf Vostell (1932-1998) e o sul-coreano Nam June Paik (1932) realizam as primeiras experiências sobre o suporte videográfico. Experiências que, inicialmente, consistiam em intervenções sobre o próprio aparelho de TV. Vostell desde 1958 inseria o televisor ligado em suas assemblages; enquanto que Paik, cinco anos depois, apresentará na Galeria Parnass, em Wuppertal, treze televisores com a imagem do tubo catódico distorcida pelo contato com ímãs. [7] Os dois estavam sintonizados com as idéias do Fluxus (um grupo de artistas de várias nacionalidades, encabeçados por George Maciunas, que colaboravam entre si na Europa, Estados Unidos e Japão) e engajados, entre outras coisas, na aproximação entre a arte e a vida. Evidentemente, ainda não há auto-imagem aqui, pois as poéticas do vídeo não esperaram pela câmera para surgirem. É somente com o lançamento do Portapak (gravador de rolo de 1/2 polegada, da Sony), em 1965, que as imagens passarão a ser veiculadas com uma maior desenvoltura no cenário internacional. O vídeo passará então a registrar a já comentada movimentação dos corpos performáticos.

No Brasil, conforme as pesquisas de Walter Zanini, o segundo semestre de 1974 vai marcar o começo de uma atividade efetiva para a videoarte nacional, ocasionando a "8ª JAC - Jovem Arte Contemporânea", a primeira exposição de videoarte brasileira, realizada no MAC, Museu de Arte Contemporânea da USP, onde foram apresentados ao público os trabalhos de Anna Bella Geiger, Ângelo de Aquino, Sônia Andrade, Ivens Machado e Fernando Cocchiarale. [8] Um ano antes, a XII Bienal de São Paulo já trazia ao público os trabalhos de artistas suíços e franceses (como Jean Oth, Gerald Minkoff e Fred Forest), por intermédio de Vilém Flusser; e norte-americanos (com curadoria de

Regina Cornwell [9]), denotando a legitimação do meio eletrônico como ferramenta poética no cenário das artes. Ainda assim, Zanini observa que a videoarte no Brasil dos anos 70 foi "sem exagero, um ato de heroísmo diante da limitação de equipamentos, a frieza institucional e a oposição da crítica conservadora". [10] Então diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, Zanini foi um prestigiador das experiências com novos meios. Sua intervenção junto à já citada instituição contribuiu deveras para esse primeiro tempo da videoarte nacional.

Em 1974, Zanini recebe um convite do Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia (EUA) para selecionar alguns trabalhos para a exposição internacional Video Art, organizada por Suzanne Delehanty, que seria realizada em Filadélfia, de 17 de janeiro a 28 de fevereiro, no ano seguinte. É nesse momento que o crítico e historiador passa a organizar duas comitivas para representar o Brasil nesse evento:

"Tinha-se vago conhecimento das pesquisas de Gabriel Borba e Artur Matuck na ECA-USP em 1971, de vídeos de Antonio Dias realizados no exterior nesse ano, de tentativas, nesse começo de década, na galeria Ralph Camargo, de Aguilar (que fez vídeos em Nova York, em 1975) e Gerchman. Devia-se partir do zero. Com certa rapidez, conseguiu-se articular dois grupos de artistas multimídia dispostos à tarefa. De um deles fazia parte Anna Bella Geiger, Sônia Andrade, Letícia Parente, Ivens Olinto Machado, Fernando Cocchiarale e, de outro, Regina Silveira, Donato Ferrari, Júlio Plaza e Gabriel Borba Filho. Mais feliz, tendo acesso ao equipamento Sony de 1/2 polegada em preto-e-branco e contando com os préstimos de Jom Tob Azulay, a equipe do Rio pôde levar a termo seus projetos, exibidos pelo MAC na JAC-74 (o primeiro programa de videoarte visto publicamente no país) e a seguir no instituto de arte americano". [11]

Conforme depoimento de Anna Bella Geiger:

"Ninguém sabia o que ia acontecer com aquilo tudo, era tudo uma dificuldade. O que houve foi seguinte, eu soube de uma pessoa que tinha vindo de Los Angeles naquele ano, 1974, que tinha estudado cinema lá, essa pessoa é o Jom Tob Azulay, e ele estava trazendo o que na época, não sei se era a última palavra, não sei dizer, mas era um Portapack da Sony, a máquina era de 1969, acredito que em 1974 já tinham outras máquinas, mas provavelmente não era tão simples. O Portapack pesava uns 40 kilos, então ele tinha que ser carregado uma noite inteira para poder dar meia hora de função externa. Ligado na eletricidade, tudo bem...mas se fosse função externa, nem meia hora agüentava. Então era uma série de dificuldades." [12]

Em 1977, Walter Zanini adquire a aparelhagem necessária para instalar o Setor de Vídeo do MAC, sob coordenação de Cacilda Teixeira da Costa, possibilitando finalmente a concretização dos projetos não realizados pelos artistas paulistas, assim como o desenvolvimento de novas experiências com a imagem eletrônica [13]. Situados em um contexto social caracterizado pela sensibilidade às intensas transformações culturais e de padrões de comportamento, em que valores e conceitos são revistos e reformulados (e o próprio sistema de arte é questionado), os autores fazem uso de seus corpos para "mudar as relações do artista consigo mesmo, com o objeto de arte e com o

espectador", [14] de modo que a história da videoarte brasileira coincide, e se confunde, com a própria história da auto-imagem na produção audiovisual.

Em dezembro de 1978 acontece no Museu da Imagem e do Som de São Paulo o "I Encontro Internacional de Vídeo-Arte", com organização de Marília Saboya de Albuquerque. São apresentados cerca de cem trabalhos, incluindo diversos vídeos habitados por seus autores, como os de Anna Bella Geiger (série Mapas elementares, 1977), Gabriel Borba (Me, 1978), Gastão de Magalhães (Tipology of my body, 1977), Geraldo Anhaia Mello (A situação, 1978), José Roberto Aguilar (Where is South America? e The trip, ambos de 1975), e Paulo Herkenhoff (Estômago embrulhado, 1975).

No texto do catálogo Vídeo-arte: uma poética aberta, Walter Zanini observa que:

"No Brasil, a linguagem do vídeo tem sido geralmente uma ação programada pelo artista, valendo-se do sistema portátil de 1/2 polegada. Performances de auto-análise, intervenções na tela do televisor, análises das condições de vivências do meio e ainda registros de atividades conceituais que exploram o espaço/tempo do vídeo assinalam uma parte essencial desse processo". [15]

E reconhece que a videoarte brasileira existe.

Bibliografia

ARISTARCO, Guido e Teresa. O novo mundo das imagens eletrônicas. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

CORDEIRO, Analivia. Nota-Anna: A escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.

COSTA, Cacilda Teixeira da. Videoarte no MAC. In: MACHADO, Arlindo (Org.). Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. pp. 69-73.

FERRÉS, Joan. Funções do vídeo no ensino. In: Vídeo e Educação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. pp.45-62.

FUNDAÇÃO BIENAL. XII Bienal de São Paulo. Catálogo. Fundação Bienal de São Paulo, 1973.

KRAUSS, Rosalind. Video: the aesthetics of narcissism. In: JONES, Amelia e WARR, Tracey (Eds.). The artist's body. London: Phaidon, 2000. pp. 277-280.

MACHADO, Arlindo. Uma experiência radical de videoarte. In: COSTA, Helouise (Org.). Sem medo da vertigem: Rafael França. São Paulo: Marca d'Água, 1997. pp. 75-81.

NICHOLS, Bill. Documentary modes of representation. In: Representing reality: issues and concepts in documentary. Indianapolis: Indiana University Press. 1991. pp. 32-75.

SENRA, Stella. A tela e a pele. Folha de S. Paulo, São Paulo, 30 abr. 2000. Caderno Mais, n. 429, pp. 04-09.

ZANINI, Walter. Duas décadas difíceis: 60 e 70. In: AGUILAR, Nelson (Org.). Bienal Brasil Século XX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. pp. 306-321.

_____. Vídeo-arte: uma poética aberta. In: ALBUQUERQUE, Marília Saboya de (Org.). Catálogo do I Encontro Internacional de Vídeo-arte de São Paulo, Museu de Imagem e do Som, 13 a 20 de dezembro de 1978; e In: PECCININI, Daisy V. M. (Coord.) Arte: novos meios-multimeios, Brasil 70/80. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985. pp. 87-92.

Notas

* Artista multimídia, é Mestre em Multimeios pela Unicamp.

[1] Depoimento cedido pela artista. São Paulo, novembro de 2001.

[2] Além de M 3x3, Analívia Cordeiro realizou outros trabalhos nesse período, sempre pesquisando as intersecções entre dança e arte eletrônica, como em Gestos (1974) ou Cambiantes (1976). Essas obras foram originalmente captadas em 16 mm e posteriormente telecinadas. Cf. o catálogo da exposição ARTE novos meios/multimeios - Brasil 70/80, coordenada por Daisy Valle Machado Peccinini de Alvarado, realizada no Salão Cultural da FAAP, São Paulo, de 24 de outubro a 24 de novembro de 1985. Ver também o livro/vídeo de Analívia Cordeiro: A escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban.

[3] Joan Ferrés. "Funções do vídeo no ensino", in: Vídeo e Educação. p. 59.

[4] Sobre o modo de representação reflexivo, ver Bill Nichols: "Documentary modes of representation", in: Representing Reality, pp. 56-75.

[5] Ibid. Op. cit. pp. 34-38.

[6] Rosalind Krauss, considerando o aparato triangular da auto-imagem em vídeo (autor, câmera e monitor em circuito fechado), pergunta se não é essa "reflexão-espelho" uma variante do modo reflexivo, na qual a pintura, a escultura e o filme contemporâneo têm se colocado. Cf. "Video: the aesthetics of narcissism", publicado originalmente na revista October nº1, em 1976; ver ainda Jean-Paul Fargier, "Vidéo et Narcissisme", in: Cahiers du Cinéma, nº 292, 1978.

[7] Nam June Paik intervém de forma renovadora sobre a imagem vídeo em Wuppertal, em 1963, e em 1965, em Nova Iorque. "Estas duas datas são importantes, ainda que seja da segunda que, em geral, se considera o surgimento da arte-vídeo". Vittorio Fagone.

"Vídeo frente a vídeo", in Guido e Teresa Aristarco. O novo mundo das imagens eletrônicas. p. 112.

[8] Walter Zanini. "Vídeo-arte: uma poética aberta". p. 90.

[9] Acerca dos trabalhos selecionados por Regina Cornwell consta, no catálogo da exposição, apenas o seguinte: "Memória: vídeo-tape de 17 artistas norte-americanos. Explorações em vídeo do concreto e do ilusionístico até o abstrato, isoladamente ou combinando esses elementos entre si". Cf. XXII Bienal de São Paulo. Catálogo da exposição realizada em outubro/novembro de 1973. p. 214.

[10] Walter Zanini. "Duas décadas difíceis: 60 e 70". p. 319.

[11] Ibid. Op. cit. p. 319.

[12] Anna Bella Geiger. Depoimento cedido pela artista em março de 2003, Rio de Janeiro.

[13] Sobre a produção desse período, ver o depoimento de Cacilda Teixeira da Costa, "Videoarte no MAC", in: Arlindo Machado (org.), Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro. pp. 69-73.

[14] Stella Senra. A tela e a pele. p. 7.

[15] Walter Zanini. "Vídeo-arte: uma poética aberta". In: I Encontro Internacional de Vídeo-arte de São Paulo, catálogo da exposição realizada de 13 a 20 de setembro de 1978, no Museu da Imagem e do Som.

Uma imagem pós-fotográfica na escultura de Evan Penny

Marta Strambi *

Procuro relacionar aqui alguns hibridismos da imagem, um cruzamento entre o tridimensional e o bidimensional para, através dos trabalhos de Evan Penny, provocar uma reflexão sobre as intersecções das imagens e dos suportes como um diálogo cujo hibridismo é material fundamental.

O escultor alemão Thomas Grünfeld (1956) trafega em diversas modalidades, tanto na arte como na ciência, partindo de articulações híbridas evidentes. Seu trabalho se constitui como uma investigação sobre o estatuto das duplas funções. A separação da convenção, do lugar-comum, do que se habituou a ver, daquilo que não se espera - porque é estranho - faz parte de um dos sentidos dessa obra. A escultura de Grünfeld se faz presente não como uma aberração da natureza, exibida num Museu de História Natural ou num circo de horrores, mas, como uma presença que se faz poeticamente coerente no contexto da atualidade.

Grünfeld se apropriou das partes e recodificou um novo todo. Inspirou-se nas impossibilidades das espécies tornadas na tridimensão. Editou e publicou no circuito das artes visuais uma nova dimensão da referência original, num processo de multiplicidade labiríntica. O processo de distanciamento da modernidade desempenha um papel fundamental para os processos intertextuais que constituem o hibridismo.

Ainda que possamos reconhecer na "Odalisca" (1955/58) de Robert Rauschenberg um espírito precursor, tanto no hibridismo quanto na zoomorfia, a natureza da Odalisca estava mais ligada às combinações de inúmeros materiais: madeira, tecido, arame, erva, papel, fotografias, metal, almofada, galo empalhado; uma diversidade narrativa dentro de uma perspectiva do espaço cotidiano.

Na escultura de Grünfeld, a reunião de partes díspares de seres diversos é discutida como condicionante da recepção a partir de um ponto de histerese[1] da própria escultura e da sua capacidade de refletir a partir de novos conhecimentos. Mais que materiais, sua linguagem incorpora o hibridismo.

O pensamento do artista que trabalha a tridimensionalidade é talhado pela percepção das superfícies e das estruturas espaciais; ele mesmo, o artista, torna-se uma mediação entre o espaço como ambiente das aparências e o tempo, ambiente das presenças - mencionado em termos socioculturais, históricos e filosóficos.

Para Gaston Bachelard, "pensar o tempo é enquadrar, localizar a vida; não é tirar da vida uma aparência particular, que se captaria de modo tanto mais claro quanto mais se tiver vivido. É quase fatalmente propor que se viva de outro modo, que se retifique antes de tudo a vida e em seguida que se a enriqueça. Nesse momento a crítica é conhecimento, a crítica é realidade".

Os objetos e as experiências modernistas são marcos de origem de um processo histórico. A hibridação – mistura e intercâmbio de formas e linguagens – e as conseqüentes descobertas da produção artística incluem as alterações de sentido e as manipulações do ser que pertence ao mundo em que vive.

Ao pensar sobre o procedimento tridimensional, diante desse ponto de histerese, vamos inferir valores que dão conta de uma condição fundamental para essa ocorrência: a constante atração pelo estranhamento, o que talvez possa ser percebido como um legado ou como uma maldição do modernismo.

A relação de estranhamento aqui provocada pelos irmãos Jake & Dinos Chapman serve ao propósito de demonstrar a relação do sentido conceitual como uma pertença incondicional aos pressupostos da hipermodernidade, em que o hibridismo atua como uma chave simbólica.

Nesse mesmo contexto, a obra “Poodle 2002” de Edward Lipski (1966) pode ser apresentada como uma política da ironia pelo paradoxo que representa, basta considerar os signos envolvidos nessa operação “luxuosa”, sendo a idéia de “luxo” um studium para os sentidos que se envolvem no conceito social como um dos fundamentos dessa dialogia.

Evan Penny (1953), que vive e trabalha no Canadá, nascido na África do Sul, realiza uma obra que já não pode mais ser chamada de hiper-realista no sentido histórico da denominação, mas de uma escultura mais real que o real, super-real. Suas peças cativam, intrigam e questionam o observador. Quando se olha para o semblante dessas figuras construídas por Penny, ficamos estarelecidos com seu verismo que chega a limites quase sobrenaturais de verossimilhança.

Evan Penny expressa suas diferenças, sobretudo, acerca da tradição escultórica, trabalhando muitas vezes suas obras como relevos, numa grande aproximação com a fotografia. Chegamos a pensar em suas esculturas como fotografias tridimensionais.

Penny trabalhou no cinema e em diversos filmes, fazendo montagens e transformando personagens. Assim realiza, a partir de fotografias, retratos de pessoas anônimas, mas também existem situações em que um modelo se posiciona diante dele por um longo período intercalado de tempo.

Sua escultura apresenta um nível de perfeição que cria uma verdadeira perturbação no espectador. Sua técnica é precisa e bastante complexa, são várias etapas até que se chegue à obra final: a argila, o molde, a pigmentação, o implante, o vestuário e a montagem. São quase 200 horas dedicadas a um trabalho de tamanho mediano. Utiliza um material especial, resina de poliéster, à qual agrega retoques de pintura e incorporação de peles, cabelos e unhas de plástico. Utiliza-se também do silicone e de outros elementos que produzem um efeito muito forte no observador – impressionantes detalhes meticulosos nos levam a crer que chegamos a ver pessoas humanas reais.

Ainda que tenha realizado a escultura de pós-morte do presidente Kennedy para a película “JFK”, o artista não propõe uma realidade “per-si”. Seus personagens são imaginários e questionam a autoridade da imagem e nossa relação com ela.

Algumas de suas esculturas não são totais, funcionam como retratos. A comparação que faz com a fotografia é uma maneira de questionar nossa percepção da realidade.

Um outro aspecto fundamental na obra de Evan Penny é o anamorfismo de que se constituem algumas esculturas, misturando-se às aparências digitais. A linguagem híbrida, presente em suas obras, que revela também esse aspecto anamórfico, configura uma forte relação com as imagens digitais e revela o aporte da tecnologia digital em sua obra.

Em suas exposições nos posicionamos frente às obras de maneira a almejar uma profundidade, de querer ver para tocar nas densidades da carne. Quando provamos “Self Stretch”, não conseguimos tocar em sua anamorfose – imagem alongada, distorcida e emagrecida –, ficamos procurando na obra sua realidade autêntica, dentro do registro da imagem, sem distorção e, no entanto, a vemos removida de qualquer natureza real. O que fica em nós é a sensação virtual de ter realizado tais experimentos com a utilização da ferramenta liquify do Photoshop. Uma assombrosa virtualidade matérica. Do plano à escultura, volume em dimensão de super-realidade.

Essa dupla mão álcree na obra de Penny, em exposição em Madrid, na Arco 2004, constitui o hibridismo conceitual mais desafiador que já encontrei. Ao perceber a obra, a sensação que tive foi a do espelho como espécie. Talvez a sua significação também se faça na virtualidade, pois quando a olhamos temos a sensação de já termos visto algo parecido, tão real, pois a obra se faz na materialidade do conceito, nas misturas entre o tempo originário e o tempo derivado, às margens com o tempo presente. É como se o homem se superasse através da virtualidade, ou se constituísse fisicamente em auto-retrato fotográfico, extensivo e prolongado através do computador.

Penny projeta através do computador a distorção dessas suas esculturas anamórficas. Distorcidas em sua materialidade pela penetração virtual. Mostra à natureza o poder que tem em revolucioná-la, dando às suas esculturas excesso de hipermodernidade e naturalismo, permanência que jamais a natureza ousou enfrentar. Retira o efêmero da organicidade da vida dando a ela sua oportunidade de persistência no tempo.

Ao observarmos as obras de Evan Penny ficamos diante de uma nova natureza, aquela velha estranheza, mas, a abismática em que vivemos. Entramos no corpo e encontramos em seu território frio, o cru. Uma virtualidade em que se “pega com as mãos”.

A virtualidade modifica nossas memórias, incorporamos a ela algo que achamos que vemos, mas que na realidade está na nossa memória virtual. Em suas obras Penny mostra essa discrepância entre o real e os momentos da memória virtual incorporando da indústria da película uma perturbação de um fragmento re-figuração-figuração do rosto humano. A escultura que incorpora a indicialidade despeja com ela a ânsia do humano em atender necessidades de origem, de mostrar o que existe efetivamente e

agarrar com ela seu entendimento de aparência, para mostrar ao mundo ou traduzir essa aparência em realidade.

Novamente, se tem como arte algo a se extinguir: a “escultura” mais uma vez não dá lugar ao lôbrego.

Gênesis: Arte transgênica via Internet

Fábio Oliveira Nunes

Introdução

Nos anos 90, a existência humana passa a tomar um novo sentido: a extensa divulgação da pesquisa internacional do Genoma Humano[2] passa a alimentar um novo imaginário, em que coabitam a esperança de grandes avanços na medicina e a possibilidade de leitura e manipulação irrestrita de qualquer característica humana. O desvendamento do código genético humano significa reduzir um organismo humano em uma sequência textual codificada, ou ainda, numa espécie de mecanismo de informação, conforme HARAWAY (1994):

Nas biologias modernas, a tradução do mundo para um problema de codificação pode ser ilustrada através da genética molecular, da ecologia, da teoria da evolução biológica e da imunobiologia. O organismo foi traduzido em problemas de codificação genética e interpretação. A biotecnologia, uma tecnologia da escritura, informa amplamente a investigação. Num certo sentido, os organismos deixaram de existir enquanto objetos de conhecimento dando lugar a componentes bióticos, isto é, tipos especiais de mecanismos processadores de informação.

Desse modo, dentro da nossa contemporaneidade temos a intersecção da codificação digital e da codificação genética dentro de um mesmo conceito: a informação. Assim, com os olhos na cibernética determina GARCIA (2001):

A informação é uma espécie de vetor que vai permitir que se estabeleça um substrato comum, que perpassa a matéria física, a matéria viva e a máquina. Vai haver um terreno comum que vai perpassando a vida, o físico e a máquina, e esse terreno comum vai ser trabalhado através de uma linguagem comum, coisa que não existia desde o tempo de Newton. Não existia uma possibilidade de encontrar qualquer explicação ou interpretação do real que cobrisse todo o campo objetivo e agora, a partir da cibernética, isso é possível, graças à constituição da noção de informação, o substrato comum a partir do qual se pode entender o objeto técnico, o ser vivo e o ser inanimado.

Dentro dessas questões de hibridismo informacional - a quebra da barreira entre o natural e o artificial - encontra-se a poética de artistas como Eduardo Kac, pesquisador da arte transgênica, que transita entre a biotecnologia e as redes computacionais. Para conhecer um pouco mais desse universo, veremos alguns trabalhos e, mais a fundo, a instalação Gênesis, apresentada em 2000 no Instituto Itaú Cultural em São Paulo.

A poética tecnológica de Eduardo Kac

Eduardo Kac, artista nascido no Rio de Janeiro, mestre em Artes Plásticas na The School of the Art Institute of Chicago (EUA), nos anos 80 começa trabalhando com performances de conteúdo político e social, muitas vezes realizadas em espaços públicos. Em 1983 foi um dos pioneiros na holopoesia, em "busca de uma nova sintaxe,

distante da visualidade da palavra na página e do uso bidimensional da tela do computador"[3].

O desprendimento das suas criações em relação aos limites da tela do monitor será evidente em toda a sua produção: seus trabalhos mais recentes, apesar de serem acessíveis através da Internet - e conseqüentemente serem vistos através de monitores - irão existir também na esfera do real, seja por meio de instalações, seja por meio de performances. Porém, através da Internet, o visitante fisicamente distante poderá realizar modificações em um ambiente remoto, por meio de dispositivos em tempo real e web cams[4]. A rede será muitas vezes um canal de telepresença.

A arte da telepresença será desenvolvida por Kac a partir de 1986, na mostra "Brasil High Tech", no Rio de Janeiro, onde os participantes interagiam com um robô controlado por controle remoto. Em 1989 - ano da sua mudança para os Estados Unidos - começa a desenvolver, junto com Ed Bernett, "Ornitorrinco", em que, segundo o artista[5], unem-se três campos do conhecimento até então trabalhados separadamente na arte: a robótica, as telecomunicações e a interatividade. Esse trabalho consistia em um robô controlado por anônimos via Internet.

Em 1997, Kac atravessa uma nova fronteira[6], que iria pontuar a sua produção a partir de então: as questões da informação artificial/natural, do biológico/tecnológico iriam ser evidenciadas no trabalho "Time Capsule", realizado em São Paulo, na Casa das Rosas. O artista passa a sintonizar-se em proximidade com a pesquisa de artistas como Stelarc, que defende que o corpo humano encontra-se obsoleto diante dos avanços tecnocientíficos e produz extensões robóticas do corpo como a famosa "Terceira Mão" (Third Hand) de 1981-94.

"Time Capsule", que aconteceu no dia 11 de novembro de 1997, consistiu na implantação pelo artista de um microchip para a identificação de animais em seu próprio tornozelo, contendo um número de identificação acessível a aparelhos de varredura[7] específicos, quando conectados à Internet. A performance, que mobilizou toda a imprensa nacional (sendo inclusive transmitida ao vivo simultaneamente pela Internet e pelo canal de televisão UHF 21, de São Paulo), aconteceu numa espécie de quarto de hospital (o espaço físico da Casa das Rosas temporariamente convertido), com o acompanhamento de um médico.

Em uma das paredes do "quarto", várias fotografias antigas da família de Kac, dizimada na Polônia durante a Segunda Guerra, referenciam a memória. Inicialmente, o artista justapõe memórias familiares, memórias materializadas sob a forma de antigas fotografias com memórias artificiais, memórias imateriais, segundo MACHADO (2001):

...Pode-se ler a experiência de Kac (...) como sintoma de uma mutação biológica que deverá acontecer proximamente, quando memórias digitais forem implantadas em nossos corpos para complementar ou substituir as nossas próprias memórias. Esta última leitura é claramente autorizada pela associação que faz o artista da implantação de uma memória numérica em seu próprio corpo e a exposição pública de suas

memórias familiares, suas memórias externas, materializadas sob a forma de velhas fotografias de seus antepassados remotos.

"Time Capsule" suscita a justaposição dos paradigmas digital e biológico numa relação de memória como informação. Não tão centrado nas codificações como "Gênesis", que veremos mais adiante, demonstra a memória genética e a memória binária coabitando o mesmo ser.

Arte transgênica

Desse trabalho para o início da arte transgênica foi um curto período de tempo. Em 1998, surge o projeto GFP-K9, em que GFP é a abreviatura de Green Fluorescent Protein e K-9 é referencial ao adjetivo inglês canino (canine). Trata-se da inclusão no DNA de um embrião canino de uma proteína de medusa (*Aequorea victoria*) que tornaria o cão fluorescente - emanando luz verde - ao contato com certas condições do ambiente. Para justificar sua criação, o artista estabelece o cão transgênico como uma nova etapa na intervenção humana na existência canina: desde 15.000 anos atrás, o homem vem selecionando lobos portadores de características imaturas (processo evolutivo conhecido como neotenia) e mais modernamente através do controle de acasalamentos (MACHADO, 2001) para criar um "ideário canino".

Mais tarde, Kac consegue realizar um trabalho equivalente ao GFP-K9: o GFP Bunny. Seguindo os mesmos procedimentos do projeto anterior, uma coelhinha albina torna-se fluorescente ao encontrar-se em um ambiente com uma determinada iluminação (precisa-se de um tipo de luz azul). Depois de nascida, o próximo passo seria a socialização da coelhinha: Kac pretendia levá-la para morar com sua família. Mas o laboratório francês, que o auxiliou na execução do projeto, simplesmente impediu sua retirada, alegando que o artista não teria condições de cuidar do animal transgênico. O artista, por sua vez, vem desenvolvendo várias manifestações em prol da "Alba livre", como forma de mobilizar a opinião pública. No seu site[8], inclusive, é possível enviar e acompanhar inúmeras mensagens em prol da libertação de Alba. De qualquer forma, uma considerável discussão - envolvendo não só a sociedade científica - foi formada diante desse fato.

Algumas considerações de Kac sobre a arte transgênica:

Eu proponho o uso da engenharia genética para transferir gens sintéticos para micro organismos ou material genético de uma espécie para a outra com o objetivo de criar organismos vivos únicos e originais. A engenharia genética permite ao artista criar novas formas de vida animal e vegetal. A natureza deste tipo de arte se define não apenas pelo nascimento de uma nova planta ou animal, mas pela qualidade da relação que se estabelece entre o artista, o público e o organismo transgênico. Trabalhos de arte transgênica serão levados pelo público para casa para serem plantados no jardim ou criados como animais domésticos. Não pode existir arte transgênica sem um firme compromisso e responsabilidade com a nova forma de vida criada.[9]

Gênesis

Uma segunda incursão do artista pela arte transgênica deu-se em Gênesis, apresentado inicialmente em 1999, na Áustria, no evento Ars Electronica e depois no ano 2000, no Itaú Cultural, em São Paulo.

O trabalho constitui-se em uma instalação que utiliza a rede como canal para interferências. A instalação Gênesis é composta por uma sala de paredes escuras com uma projeção de vídeo. Na primeira parede, uma transcrição de um pequeno trecho do antigo testamento onde é possível entender uma possível "autorização" divina para as intervenções da atual engenharia genética: "Deixe que o homem domine sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todos os seres vivos que se movem na terra" (Gênesis 1, 28). Em outra parede, a transcrição do texto em inglês para o código Morse e em uma terceira, a tradução do código Morse para o código genético DNA. Cria-se aqui um gene sintético, advindo do texto bíblico. O crítico de arte Arlindo Machado, um dos curadores da exposição, descreve o funcionamento dessa instalação:

O gene sintético contendo o texto bíblico é, em seguida, transformado em plasmídeo (anel de DNA extracromossômico capaz de auto-replicação) e então injetado numa bactéria *E. coli*, que o reproduzirá às próximas gerações. As bactérias contendo o gene Genesis apresentam a propriedade de fluorescência ciã (azul esverdeado) quando expostas à radiação ultravioleta e coabitam uma placa de Petri com outra colônia de bactérias, não transformadas pelo gene Genesis e dotadas da propriedade de fluorescência amarela quando submetidas à mesma radiação ultravioleta. À medida que as bactérias vão entrando em contato umas com as outras, um processo de transferência conjugal de plasmídeos pode acontecer, produzindo as seguintes alterações cromáticas: 1) se as bactérias ciãs doarem seu plasmídeo às amarelas (ou vice-versa), teremos o surgimento de bactérias verdes; 2) se nenhuma doação acontecer, as cores individuais serão preservadas; 3) se as bactérias perderem seus respectivos plasmídeos, elas se tornam ocre.

O processo de mutação cromática das bactérias pode se dar naturalmente ou pode ser também ativado por decisão humana, por meio da radiação ultravioleta, que acelera a taxa de mutação. No espaço da galeria onde ocorre a experiência, tanto os visitantes locais como os visitantes remotos (que participam do evento pela Web) podem ativar ou desativar a radiação ultravioleta, interferindo portanto no processo de mutação e ao mesmo tempo possibilitando visualizar o estágio atual das combinações de ciã, amarelo, verde e ocre. [10]

O ato mais simples da atual interface computacional - o clique - é o que diretamente altera as propriedades vitais das bactérias expostas a radiação ultravioleta. E sua simplicidade destoa de toda a idéia de complexidade que temos quando pensamos numa intervenção genética. É um ato simples, assim como um sopro.

Na Internet, isoladamente a dimensão do trabalho tornava-se outra. Ainda que houvesse um substrato textual eficiente - como aconteceu no caso do Itaú Cultural - a assimilação do trabalho dava-se muito mais numa tríade homem-máquina-bactérias. Ao adentrar o espaço virtual do trabalho, o visitante tinha diante de si uma pequena tela com vídeo em

streaming[11], com imagens em tempo real, mostrando um círculo redondo com pequenos pontos verdes, cianos e ocre. A ação do visitante era pontual no que diz respeito a ele também ser um ativo modificador de matéria viva. O ato de manipulação genética - antes privilégio de poucos - passa a ser intuitivo, sucinto, simples.

No ato de simplicidade do clique, surge-me a idéia de que a acessibilidade a essa nova dimensão da informação - a genética - pode estar cada vez mais perto da pessoa comum. Assim como ocorreu com o digital, teremos em breve ferramentas que facilitem o acesso de todos ao domínio dessa nova forma de informação?

No domínio das codificações, Gênesis constitui-se em um grande exercício de tradução, didático para visualizar e relacionar as fragmentações mais comuns na cultura ocidental. Inicia-se na palavra, dotada de significado, que é fragmentada em letras para, em seguida, ser traduzida para o código Morse - um antigo antecessor dos atuais meios de comunicação à distância, uma das origens da tecnologia de comunicação moderna. Depois, o artista lança mão de uma inteligente licença poética: estabelece uma chave léxica simples para traduzir do código Morse para o código genético e assim estabelecer um caminho que independe da significação: parte dos fragmentos, das letras, e não do texto em si, enquanto significação, para estabelecer o DNA dos plasmídeos. A atenção de todas as etapas é mantida no fragmento e, conseqüentemente, na possibilidade de recombinação desses fragmentos. A respeito desse ponto, as afirmações de GARCIA (2001) são interessantes para estabelecermos uma possível leitura do trabalho sobre esse aspecto:

Não há mais, praticamente, trabalho que não seja afetado, ou cuja maneira de ocorrer não tenha sido profundamente alterada pela cibernetização, pela informação digital. No campo do conhecimento também há uma maneira nova de se pensar, de produzir conhecimentos, que é através do que algumas pessoas chamam de reprogramação, reordenação, reprocessamento, recombinação. Cada vez mais a própria cultura é concebida como recombinação. Esse substrato comum, essa informação, que faz parte do ser vivo, do ser inanimado e também do objeto técnico, é caracterizado por aquilo que um filósofo francês chamou de uma maneira muito interessante de finito ilimitado. Ele entende por finito ilimitado um pequeno número de elementos ou de componentes que permitem uma combinação e uma recombinação ilimitada. Por exemplo, na questão digital você tem zero e um, mas com zero e um você consegue justamente fazer, através de combinações e recombinações, através da digitalização, mudanças na maneira como se operam as coisas. Por outro lado, na informação genética você tem quatro elementos, que são as quatro letras a partir das quais se constitui, o código genético.

A recombinação da informação - colocando num mesmo substrato texto, código Morse e DNA - torna-se evidente numa das partes mais surpreendentes do trabalho: a inversão do processo, em que o artista, através do DNA das bactérias já modificado, passa o código genético para Morse e em seguida para texto novamente. O resultado é um texto corrompido, mas com capacidades de estabelecer sentido:

Let aan have dominion over the fish of the sea and over the fowl of the air and over every living thing that ioves ua eon the earth.

Diante desse substrato comum, a informação, Gênesis e outros trabalhos de arte transgênica demonstram que a arte pode caminhar no sentido de questionar/refletir uma nova condição biológica que há muito tempo já não é um domínio exclusivo da ficção. Ao tornar-se tão manipulável quando os caracteres binários, a informação genética tende a cada vez mais ser uma nova linguagem de expressão, de agregação de sentidos, de sensibilidade. Mas se há uma espera no sentido de algum tipo de postura crítica, denotando caminhos alternativos para essa inevitável textualização da vida, será que devemos realmente assumir as práticas em ascensão, as mesmas práticas passíveis de crítica? É um paradoxo: a arte transgênica incomoda e, ao mesmo tempo, impressiona.

Bibliografia

BEIGUELMAN, Giselle. Kac questiona o natural e o artificial em toda a sua obra. Folha de São Paulo, São Paulo, 04 de Julho de 2002. Caderno Ilustrada.

GARCIA dos Santos, Laymert. Panorama da arte cinética e tecnologia no Brasil. In: Instituto Cultural Itaú - Apresentação no Evento Arte, Ciência e Tecnologia, 2001. Internet: <http://www.ici.org.br/midiainterativa/artigo/laymertgarcia.pdf> .

HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). Tendências e impasses. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MACHADO, Arlindo. Corpos e Mentes em Expansão In: O Quarto Iconoclasmo (e outros ensaios hereges), Rio de Janeiro: Contracapa, 2001, pp. 70-93.

Notas

[1] Professor do Instituto de Artes da Unesp, Doutorando em Artes na USP e Mestre em Multimeios na Unicamp. Web site: <http://webartenobrasil.vila.bol.com.br/>

[2] Mais informações sobre a pesquisa do Projeto Genoma Humano podem ser acessadas em <http://genome.gov/>

[3] Declaração do artista à jornalista Fernanda Nidecker, Jornal do Brasil, 10 de junho de 2002.

[4] Câmeras de baixa resolução específicas para o uso na rede Internet.

[5] Afirmação retirada do texto "Arte de telepresença na Internet", disponível no site do artista através do endereço: <http://www.ekac.org/orniteleph.html> . Visitado em 14 de novembro de 2002.

[6] De certa forma, a fronteira do artificial/natural já havia sido atravessada pelo artista através do trabalho "A-positive", do mesmo ano, em Chicago (EUA), quando estabelece uma simbiose com um robô através de compostos de seu próprio sangue. Porém, neste trabalho ainda não existe a idéia de informação biológica e digital num sentido mais essencial, como acontece em "Time Capsule". A relação homem-robô se dá ainda num

nível mais complexo, sob a forma de componentes químicos comuns a ambos. A idéia da informação biotecnológica será necessária para o entendimento do trabalho Gênesis, o foco de nossas considerações.

[7] Quando escaneado por equipamentos específicos, o Identichip poderia ser identificado pela Internet, sendo possível saber várias informações sobre o animal registrado (suas características, nome do dono etc). No caso de Kac, ele registrou-se como dono e como animal ao mesmo tempo.

[8] Site de Eduardo Kac: <http://www.ekac.org/> .

[9] Trecho da entrevista de Eduardo Kac a Karla Mourão para a revista X news, ano I, número 6, outubro de 1999. Disponível no site do artista em <http://www.ekac.org/kacxnews.html> .

[10] Texto disponível em http://www.itaucultural.org.br/exposicoes/trabalho_do_artista/kak/genesis00.htm

[11] Formato de vídeo compactado para a Internet.

Cosecharás!

Rodrigo Echeverri Calero *

** Rodrigo Echeverri Calero é artista-plástico vive e trabalha em Bogotá na Colômbia*

El poder absoluto se ejerce en Colombia directamente sobre los cuerpos: los atraviesa, los fragmenta. Se hace uso de prácticas antiquísimas de barbarie; la palabra “progreso” se vacía con cada nueva matanza. Se ha hecho costumbre fertilizar los campos con la carne inerte de quien debiera cultivarlos. Y, a pesar de eso, hoy vivimos la fascinación aberrante de la guerra.

Todo sucede lo suficientemente lejos como para que las grandes ciudades y las masas que las habitan, avalen el derramamiento de sangre continuado. Las víctimas de la guerra, en la periferia, no pueden decidir sobre su presente y menos sobre su futuro: se hayan a merced de aquellos que se apropian de conceptos grandilocuentes como la democracia, para legitimar la rutina de la muerte.

Por otro lado, se patrocina la higiene de la imagen. Sábanas blancas o plásticos negros cubren nuestra vergüenza. Todo se convierte en estadística. Nos obsequian unos ojos que no ven.

Doscientos años después de que Goya realizara su serie de grabados “Los Desastres de la Guerra”, la violencia que él plasmó se reproduce hoy con toda su virulencia. Es una tarea del arte facilitar actos de conciencia y reflexión en un entorno de opinión pública que se guía casi exclusivamente por los medios masivos de comunicación, los cuales hacen permanente apología del uso de la fuerza, cuando ésta se cubre de discursos desde la seguridad de los escritorios en los centros de poder. Si se ha de condenar la violencia, deberá hacerse sin excepciones, venga de donde viniere.

Cosecharás! pretende hacer visible lo que nos es censurado en los noticieros de televisión. Da un cuerpo posible, humano, a los seres anónimos que ante la ausencia de oportunidades, optaron por ingresar a la mayor empleadora del país: la industria de la muerte. Pretende, igualmente, dárselo a aquellos otros que caen sin haber podido defenderse, a los civiles, a los campesinos, a los defensores de derechos humanos, a los activistas sociales, a los familiares y amigos de los desplazados, que quedaron sembrados en la tierra sin poder huir.